

перевода, есть «Ирландии грядущих времен» и «Остров Иннисфри» из того же цикла, что позволяет предположить, что он был знаком и с остальными стихотворениями «Розы» и не мог не заметить означенного сходства. Вероятно, оно сыграло свою роль в идее русского издания произведений Йейтса и в определенной мере отразилось на мифопоэтике самого Гумилева.

Литература

1. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. / отв. ред. Ю. В. Зобнин. М., 1998–2008.
2. Кружков Г. М. У. Б. Йейтс. Исследования и переводы. М., 2008.
3. Раскина Е. Ю. Русский друид Николай Гумилев // Раскина Е. Ю. Поэтическая география Николая Гумилева [Электронный ресурс]. URL: <http://gumilev.ru/about/41/> (дата обращения: 29.08.2014).
4. Самый непрочитанный поэт : Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилеве // Новый мир. 1990. № 5.
5. Yeats W. B. The Poetical Works of William B. Yeats : In Two Volumes. Vol. 1 : Lyrical Poems. New York, 1911.

В. В. Котлярова

Челябинск

Драматургия А. П. Чехова и Теннесси Уильямса: типология проблематики и поэтики в интернациональном культурном пространстве

Проблема взаимодействия национального и интернационального в истории развития мировой художественной мысли является одной из наиболее актуальных сфер филологической исследовательской деятельности. Глубокое и всестороннее изучение ее обусловлено тем, что «культура человечества, включая ее художественную сторону, не унитарна, не однокачественно-космополитична, не “унисонна”. Она имеет симфонический характер: каждой национальной культуре с ее самобытными чертами принадлежит роль определенного инструмента, необходимого для полноценного звучания оркестра» [9, с. 366]. Это «симфоническое единство» мировой культуры и литературы, в частности, предполагает многообразные интернациональные связи и контакты. «Диалог культур», на который указывал М. М. Бахтин, в современном мировом художественном пространстве значительно расширился и усложнился в связи с тем национально-культурным плюрализмом, когда «помня о “своем”, зная его и продолжая углублять эти знания и творить новые духовные ценности, понять “другого”, оценить его, научиться жить вместе, обмениваться “своим” и “чужим”, связывать то и другое органически и естественно» [7, с. 10].

Плодотворное развитие мирового литературного процесса во многом определяется типологическими связями разных национальных культур. На принципе конвергенции основаны творческие достижения многих писательских художественных миров. Постигание их тождества и различия — одно из приоритетных направлений современной культурологической парадигмы. В пределах данной работы этот важнейший аспект филологии можно рассмотреть на конкретном художественном материале драматургии А. П. Чехова и Теннесси Уильямса.

Процесс формирования театра А. П. Чехова, как известно, происходил в 1880–90-е гг. не только под влиянием классических реалистических традиций русской драматургии — А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, но и интеллектуально-эстетических открытий «новой европейской драмы» — Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, Б. Шоу. Творчески осваивая европейский драматургический опыт, Чехов наиболее глубоко и оригинально воспринял и воплотил в своих пьесах художественное новаторство Генрика Ибсена: его стремление сосредоточить внимание не на внешнем, а на внутреннем развитии действия, искусство подтекста («подводного течения»), психологически заостренные ремарки, символические детали, насыщенные эмоционально-драматическим смыслом паузы, дискуссии как феномен постижения сущности конфликта и характеров героев, открытый финал. Чехову-драматургу близки органично вплетенные в художественную ткань его пьес сформулированные еще в 1857 г. новаторские программные суждения Генрика Ибсена:

Авторская идея обязана проходить в драме скрыто, как серебряная жила в горных породах; надо изображать столкновения людей, житейские конфликты, в которых, как в коконах, глубоко внутри скрыты идеи, борющиеся, погибающие или побеждающие; пьеса не должна кончаться с падением занавеса в последнем акте, настоящий финал должен находиться вне ее рамок, дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до финала путем личного творчества [11, с. 325].

Впоследствии данные эстетические принципы Г. Ибсен блестяще воплотит в драме «Кукольный дом» (1879), с публикации и театральной постановки которой начнется эпоха «новой европейской драмы» XIX–XX вв. Следует отметить, что реалистическая социально-психологическая драматургия США XX в., представленная творчеством ее основоположника Юджина О'Нила; плеяды драматургов 1930-х гг. (Клиффорд Одетс, Элмер Райс, Альберт Мальц, Торнтон Уайлдер, Максвелл Андерсон); талантом Артура Миллера, Лилиан Хеллман, Теннесси Уильямса, Эдварда Олби, мастерски освоила и реализовала на сцене эту новаторскую европейскую театральную культуру.

Развивая и русский драматический классический опыт, и эстетические достижения европейской «новой драмы», Чехов создал на этом великолепном базисе свою оригинальную поэтику, центром которой стал не конфликт страстей, открытие «тайн» или неожиданные повороты внешнего драматического действия, а «естественное течение жизни». Он особо подчеркивал:

Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни [6, с. 692].

Таким образом, подлинный драматизм жизненных судеб своих героев писатель сумел вдумчиво и тонко раскрыть «в повседневном», «мелочах» быта, деталях бытия. Этим обусловлена своеобразная композиция чеховских пьес — «сложных концепций», способных передать всестороннюю сложность жизни и характеров действующих лиц с использованием всей вышеуказанной эстетической палитры новой драматургической техники. Акцент при этом сделан на нравственно-психологическом развитии действия, создании утонченно-поэтической лирической атмосферы постижения мира и человека. В театре Чехова эта проблематика получает особое философско-психологическое звучание и уникально-многогранное художественное воплощение, обогащенное своеобразием его новых эстетических принципов, о чем свидетельствуют великолепные пьесы — «Иванов» (1887), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904). А. М. Горький, восхищаясь новаторским искусством Чехова-драматурга, писал ему в 1898 г.:

Говорят, например, что «Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят [2, с. 52].

Искусство Чехова-драматурга в наибольшей степени доказывает «симфоническое единство» мирового литературного процесса. Через всю интернациональную театральную культуру XX в. ярко и победоносно проходит эта великая чеховская традиция. Прав был один из выдающихся американских драматургов Эдвард Олби, когда проницательно заметил: «Чехов несет ответственность за развитие всей мировой драмы XX века» [3, с. 13]. Это пророческое суждение подтверждает в английской литературе «интеллектуальная драма-дискуссия» Бернарда Шоу, и прежде всего его пьеса «Дом, где разбиваются сердца» (1913–1919), названная автором «фантазией в русском стиле на английские темы». В предисловии к ней Б. Шоу писал:

В плеяде великих европейских драматургов — современников Ибсена Чехов сияет как звезда первой величины даже рядом с Толстым и Тургеневым. Уже в пору творческой зрелости я был очарован его драматическими решениями темы ничтожности культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом. Под влиянием Чехова я написал пьесу на ту же тему и назвал ее «Дом, где разбиваются сердца» — «фантазия в русском стиле на английские темы». Это не самая худшая из моих пьес, и, надеюсь, она будет принята моими русскими друзьями как знак безусловно искреннего преклонения перед одним из величайших среди их великих поэтов-драматургов [1, с. 187].

Во французском театре XX в. новаторская эстетика А. П. Чехова в сочетании с авангардистскими приемами письма превосходно воплощена в творчестве

Ж. Кокто, Ж. Жиранду, Ж. Ануя. Без чеховской традиции в Германии немислим «новый эпический» театр Бертольта Брехта; в Италии — «иллюзорно-условный» художественный мир Луиджи Пиранделло и блистательные трагикомедии Эдуардо де Филиппо; в Испании — «Андалузские трагедии» Федерико Гарсиа Лорки. Таким образом, «в лице Чехова русская драма ломает национальные перегородки и начинает играть решающую роль в развитии мировой драмы» [14, с. 5].

Наиболее глубоко и плодотворно влияние театра Чехова проявляется в процессе формирования и развития национальной социально-психологической драмы США XX в. Подобно тому, как в начале XX в. Париж, Европа восторженно воспринимали «русские сезоны» С. П. Дягилева, так Новый Свет открыл «чудо русского драматического искусства» во время гастролей Московского художественного театра в 1920-е гг. Американские драматурги, театральные критики, режиссеры вдумчиво постигали новаторскую природу чеховского реализма и уникальное сценическое воплощение его пьес по системе К. С. Станиславского. Так, Эрвин Пискатор, наблюдая зарождение культа Чехова в литературе и театральной жизни США, убежденно заявлял: «Драматургия Чехова и искусство режиссуры, разработанное Станиславским в чеховских спектаклях, их психологическая тонкость и реализм во многом определили искания современных американских театров» [12, с. 46].

Первым писателем США, обратившимся к достижениям новой чеховской эстетики, стал основоположник национальной социально-психологической драмы — Юджин О'Нил (1888–1953). Уже «на заре» своего творчества в 1910-е гг., в первых сборниках одноактных пьес «Жажда» (1914) и «Пароход “Гленкерн”» (1918) он талантливо развивает ибсено-чеховскую традицию. Драматург сосредоточен не на внешнем, а на внутреннем психологическом действии, тонко передает его лиро-эмоциональную атмосферу, виртуозно использует приемы подтекста, психологизм ремарок и пауз, звуковой полифонизм. Вопросы традиции и новаторства этого раннего этапа творчества Ю. О'Нила анализировались нами в статье «Драматургия Юджина О'Нила начала XX века в свете проблем жанра и метода», где особо выделена полемика писателя с театральными критиками, в частности профессором Бейкером, которые упрекали автора вышеназванных сборников «за отсутствие “движения” в пьесах, отмечали их “бесфабульность” и “несценичность”». Отвечая своим оппонентам, Ю. О'Нил ссылаясь на опыт Чехова, называя его создателем «самых совершенных пьес без интриги». «Следуя чеховской традиции, он дает крупным планом портрет души героя, а не яркую событийность; пропитывает пьесу настроением той щемящей грусти, без которой нет лирического начала его творчества» [4, с. 83].

Впоследствии, создавая свой «великолепный, страшный и величавый мир», Юджин О'Нил будет углубленно и всесторонне развивать чеховскую традицию, которая наряду с его новаторскими «озарениями» и открытиями поднимет драматургию США XX в. до уровня большой американской прозы М. Твена, Т. Драйзера, У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Д. Стейнбека.

В связи с этим американский критик Д. В. Кратч мудро констатировал, что театру этого мастера удалось подняться до классических высот, так как «вопросы, конфликты и терзания, лежащие в основе всех крупных произведений О'Нила, по существу, вечны» [5, с. 4]. По художественному пути, проложенному Юджином О'Нилом, пойдут все выдающиеся драматурги США XX в. — Элмер Райс, Клиффорд Одетс, Максвелл Андерсон, Торнтон Уайлдер, Артур Миллер, Теннесси Уильямс, Лилиан Хеллман, Эдвард Олби.

По нашему мнению, наиболее «чеховским» по проблематике, поэтике, утонченно-поэтической духовной атмосфере пьес является художественный мир Теннесси Уильямса (настоящее имя — Томас Ланир) (1911–1983). В своих многочисленных интервью и эссе разных лет, вспоминая процесс своих эстетических исканий, Т. Уильямс всегда отмечал главенствующее влияние драм Чехова:

...Они ввели меня в мир литературных эмоций, к которым я питал в то время определенную симпатию. ...Я до сих пор люблю хрупкую поэтичность его пьес, в особенности «Чайки», которая, по-моему, является одной из величайших современных драм... Часто говорилось о влиянии Д. П. Лоуренса на мои зрелые вещи. Конечно, Лоуренс сыграл определенную роль в моем литературном становлении, но Чехов оказал на меня гораздо большее воздействие.

Создавая свой «новый пластический театр», оригинально синтезируя в своем творчестве искусство разных культурных сфер — музыки, живописи, скульптуры, танца, пантомимы, кинематографа, Теннесси Уильямс, подобно Чехову, стремился осмыслить те социально-психологические и нравственно-философские проблемы, которые позволяют в контексте всей мировой гуманистической драматургии вести поиск ответа на ее «вечный» центральный вопрос «Почему несчастлив человек и что нужно для его счастья?». В своих лучших пьесах «Стеклянный зверинец» (1944), «Трамвай “Желание”» (1947), «Орфей спускается в ад» (1957), «Сладкоголосая птица юности» (1959), «Ночь игуаны» (1962) Т. Уильямс типологически наиболее близко соотносится с театром Чехова. Их интеллектуально-художественное родство обнаруживается в обширной проблематике; глубокой характерологии; искусной поэтике, основанной на открытиях «новой европейской драмы». Известные мировой литературе проблемы личности и общества, иллюзии и действительности, истинных и ложных ценностей, духовных исканий, нравственного выбора, смысла жизни получили оригинальную эстетическую разработку в театре Чехова и Т. Уильямса. Весь широкий диапазон социальной, нравственно-психологической, философской проблематики эти драматурги сумели мастерски осмыслить в контексте реалистического изображения естественного течения частной обыденной жизни дворянской усадьбы («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад») или провинциальной интеллигентной семьи («Три сестры») у Чехова; регионального бытия американских южных штатов («Стеклянный зверинец», «Трамвай “Желание”», «Орфей спускается в ад»), мексиканского курорта Пуэрто-Баррио («Ночь игуаны») у Т. Уильямса. При этом искусно сжатый хронотоп не препятствует свободному развитию авторской

художественной мысли, благодаря предельной эмоционально-интеллектуальной насыщенности каждой сцены, монологов, диалогов, авторских ремарок. В решении всех вышеназванных проблем и русский и американский драматурги исходят из гуманистической доктрины. Боль за человека, лишенного достойного счастливого существования, «тоска по лучшей жизни» пронизывают все их творчество. А. П. Чехов в письме к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. четко определил свое мировоззренческое и творческое кредо:

Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах... Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником [13, т. 11, с. 251–252].

Подобное суждение в одном из интервью высказал и Теннесси Уильямс: «Ничто человеческое не вызывает во мне отвращения, кроме зла и насилия».

Однако по-разному обнаруживается гуманизм А. П. Чехова и Т. Уильямса в открытых финальных философско-психологических перспективах развития драматического действия.

У Чехова — это вера в то, что человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, когда можно увидеть и «небо в алмазах», и новый цветущий «вишневый сад». Сущность горестного настоящего и лучезарного будущего великолепно представлена в финальном монологе Ольги («Три сестры»): «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь» [13, т. 9, с. 600–601].

Иначе мыслит Теннесси Уильямс, на мировосприятие которого, как и многих других художников Запада, довольно сильное влияние оказала философия экзистенциализма. Его гуманизм исполнен великой печали, пропитан горечью «несбывшихся надежд, мечтаний и желаний», болью за тех «хрупких и нежных душ», которые, подобно мотылькам, вынуждены погибать под тяжелой поступью «мамонтов» («Элегия мотыльков»), капитулировать перед ликом жестокой и страшной реальности. Все светлое, доброе и великодушное, согласно концепции Т. Уильямса, обречено на гибель в мире «безобразия и зла», где «правят бал» и празднуют победу безжалостные дельцы, омерзительные расисты, подлые пресупевающие негодяи...

Не обладая чеховским оптимизмом, Т. Уильямс как художник-гуманист во всех своих произведениях всегда на стороне не победителей, а побежденных. Это «голос, в котором слышна боль, он доходит до сердца и остается там как сокровище» [15, с. 182]. В сфере характерологии исследование проблемы типологических связей драматургии Чехова и Т. Уильямса позволяет выявить общность персонажей, психологические портреты которых отличаются авторским блеском реалистического мастерства. Это герои-протагонисты, стремящиеся сохранить «душу живу» в бездушном и своекорыстном мире, обрести возможность свободного творческого самовыражения, не приспособляясь к лакейской морали

неправедного социума и не угождая вкусам «сильных мира сего». В театре Чехова — это Иванов, Треплев, Нина Заречная, Войницкий, Соня, доктор Астров, сестры Прозоровы, Аня, Петя Трофимов. В этом контексте Т. Уильямс выводит на сценические подмостки таких действующих лиц, как Том Уингфилд, Бланш Дюбуа, Вэл Зевьер, Лейди Торренс, Чанс Уэйн, Лоренс Шеннон, Ханна Джелкс. У каждого из них есть своя личная драма, но оба драматурга как бы пропускают ее через социально-философскую призму критического мировосприятия, отрицания антигуманного бытия. Духовные искания своих героев Чехов и Т. Уильямс осуществляют в атмосфере их столкновения с теми жесткими реалиями, о которых Нина Заречная говорит: «Груба жизнь». Знаменитое чеховское «казалось — оказалось» разделяет этих неконформистов на две категории. В одной — тот, кто не выдерживает данного испытания и гибнет физически или страдает морально: Иванов, Треплев, доктор Астров, Войницкий — у Чехова; Том Уингфилд, Аманда, Лаура, Бланш Дюбуа, Чанс Уэйн, Лоренс Шеннон — у Т. Уильямса. В другой — те, кто обладает стоицизмом и жизнестойкостью, позволяющими противостоять жестокости социума во имя сохранения своей творческой самодостаточности и служения высшим духовно-нравственным ценностям бытия. «Терпеть и нести свой крест» готова Нина Заречная; работать на счастливую будущность стремятся Соня, сестры Прозоровы; создать «вишневый сад» новой светлой жизни надеются Аня и Петя Трофимов. В пьесах американского драматурга значительно меньше героев-бунтарей, способных выстоять в схватке с разными проявлениями социального зла. Так, трагически обрывается жизнь Чанса Уэйна («Сладкоголосая птица юности»), «Орфея» Вэла Зевьера и его возлюбленной («Эвридики» Лейди Торренс («Орфей спускается в ад»), жертвой «неандертальца» Стенли Ковальского становится Бланш Дюбуа («Трамвай “Желание”»), отказывается от борьбы уставший «расстрига» Лоренс Шеннон («Ночь игуаны»). Тем не менее и Т. Уильямс дает некоторым из своих непокорных героев возможность духовно окрепнуть и отстоять свое достоинство. Наиболее ярко эта тенденция развернута в процессе изображения характеров Кэрл Катир («Орфей спускается в ад»), надевающей на себя куртку из змеиной кожи убитого расистами Вэла Зевьера как символический жест продолжения его непокорного, свободного существования; Ханны Джелкс и Дедушки-поэта — Джонатана Коффина («Ночь игуаны»). Ханна Джелкс, подобно Нине Заречной, принимает «грубость жизни», поскольку «открыла для себя нечто, во что можно верить... В двери от человека к человеку, распахнутые настежь...». «Мы с дедушкой, — говорит она, — создаем друг другу дом... Не то, что это значит для всех, — не крыша над головой, не свой очаг. Для меня дом — это... не место, не здание... не постройка из дерева, кирпича, камня. Мой дом строится в отношениях между двумя людьми, чтобы каждый из них мог... найти приют, покой... чтоб у души был свой угол» [8, с. 729, 735]. Подобный дом, где «оскорбленному есть чувству уголок», стремятся выстроить и светлые герои Чехова.

Типологические связи драматургии А. П. Чехова и Теннесси Уильямса концептуально и ярко обнаруживаются в сфере поэтики. Их пьесы завораживают

искусным созданием особой лиро-поэтической атмосферы. Сама природа их драматургического мышления носит поэтический характер, на что обращали внимание выдающиеся умы и таланты как в России, так и за рубежом: К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, которые первыми обеспечили успех сценического воплощения чеховских пьес, благодаря глубокому постижению их своеобразной эстетики взаимодействия поэтического и драматического; Бернард Шоу, назвавший Чехова выдающимся «поэтом-драматургом». Поэтичность «нового пластического» театра Теннесси Уильямса обусловлена самой концепцией синтеза разных искусств и непосредственным влечением в художественную ткань драматических произведений авторского стихотворчества. «Теннесси Уильямс — поэт», — сказал Эдвард Олби, лаконично и четко определяя своеобразие художественного мышления драматурга в беседе с Я. Н. Засурским [3, с. 13]. Любящий поэзию и с юного возраста пишущий стихи Томас Ланир даже свой литературный псевдоним произвел от фамилии поэта-романтика викторианской эпохи — Альфреда Теннисона. Издав два поэтических сборника — «В зиме городов» (1966) и «Андрогин, любовь моя» (1977), основная философско-художественная тональность которых созвучна с его драматургией, он стремился и в свои пьесы включать либо целые стихотворения, либо фрагменты из них. С этой целью в системе образов действующих лиц присутствуют герои-поэты — Том Уингфилд — этот «Шекспир» из обувного магазина; «Орфей» — Вэл Зевьер, поющий «Балладу о Райских травах» из цикла «Баллады Голубой горы»; Джонатан Коффин, завершивший свой жизненный и творческий путь созданием восхитительной поэмы.

Лиро-поэтический дискурс в театре и русского и американского драматургов создается на основе таких общих эстетических средств, как самобытный эмоционально-психологический колорит монологов и диалогов героев, многозначительные паузы, искусство подтекста («подводного течения»); авторские ремарки, определяющие доминантный настрой сцены, мизансцены, эпизода; особую роль в данном контексте играет музыка — звучание рояля, гитары, духового оркестра — у Чехова, нежнейшая мелодия скрипки или джазовые композиции — у Т. Уильямса.

В поэтике обоих драматургов тенденциозно выражено стремление к символизму. Для них образ-символ — универсальное средство передачи многосложности и многослойности как внешнего, так и внутреннего мира. «Жизнь соткана из символов, как живой организм — из клеточного материала», — говорил Т. Уильямс в одном из своих интервью. Эта мысль подтверждается в истории развития мирового литературного процесса в оригинальном обращении к символистской поэтике драматургов, поэтов, прозаиков разных эпох и национальных культур — от Античности до современности. Образ-символ привлекает А. П. Чехова и Теннесси Уильямса как «окно в неведомое», смысловая наполненность которого всегда тяготеет к широкому обобщениям. Вполне очевидна типологическая общность чеховской «чайки» и «ночи игуаны» Т. Уильямса как символа страдания и гибели прекрасного; жесткое прагматичное уничтожение «вишневого сада»

и несостоявшееся возрождение сожженного расистами виноградника в пьесе «Орфей спускается в ад»; разрушенный театр мечты Треплева и рассыпающийся хрупкий иллюзорный мир — «стеклянный зверинец» Лауры Уингфилд; дворянская усадьба в творчестве русского писателя и неуютные «пристани» (отель, магазин, квартира в бедном квартале) героев американского художника, горестно символизирующие разные формы «дома, где разбиваются сердца». В «новом пластическом» театре Т. Уильямса образы-символы «вписываются» в эстетику разных искусств — живописи, скульптуры, архитектуры, музыки. В пьесе «Стеклозверинец» они проецируются на киноэкран, что позволяет драматургу углубить и расширить сущность изображаемого драматического действия; акцентировать внимание зрителя на доминирующем своеобразии характера героя, мизансцены, эпизода. Вся эта «пластическая» поэтика создает неповторимую интеллектуально-эмоциональную ауру взаимосвязи сценического искусства и реального бытия, на что обратил внимание известный исследователь Ихаб Хасан. Называя Теннесси Уильямса «самым выдающимся мастером» драматургии США XX в., он писал:

Его диалог поет, его персонажи, всегда переполненные до краев эмоциями, заставляют нас войти в их жизнь и разделить их судьбу; в его пьесах переходы от горечи к юмору или к абсолютному ужасу совершаются так тонко, что за один вечер публика обогащается опытом целой жизни [10, с. 583].

В чеховских произведениях так же очаровывает причудливое переплетение лирического, драматического, комического. Наиболее тенденциозно и искусно, по нашему мнению, это выражено в пьесах «Три сестры» и «Вишневый сад».

Парадоксально определяя жанр некоторых своих драм («Чайка», «Вишневый сад») как комедию, писатель подчеркивает не столько наличие в них комических персонажей и ситуаций, сколько свою горечь по поводу нелепого социума, который их порождает, лишая человека и человечество высокой путеводной звезды. Его «комедии» сродни беспощадному реализму «Человеческой комедии» О. Бальзака и их истоку — философской сущности «Ада» «Божественной комедии» Данте.

Таким образом, присутствие в поэтике драматургии А. П. Чехова и Т. Уильямса эстетических приемов разных родов литературы обогащает палитру их художественно-образительных средств, новаторски обуславливает дальнейшее развитие реализма и его плодотворное взаимодействие с модернизмом и авангардизмом. В своем художественном пространстве оба драматурга философски стремятся к своеобразному «симфонизму» изображения бытия. Их сближает единый «код сердца», гуманистическая поэтическая утонченность мировосприятия. Впоследствии в художественном сознании Теннесси Уильямса традиции Чехова трансформировались в создание драмы нового типа, открытой для экспериментов с разными эстетическими системами — натурализмом и психоанализом Д. Г. Лоуренса, «театром абсурда» С. Беккета и Э. Ионеско, модернизмом внебродвейского театра.

Помимо Т. Уильямса, тяготение к «постибсеновско-чеховской» традиции испытали в той или степени все выдающиеся драматурги США XX в. — от Юджина О’Нила до Эдварда Олби, поскольку, как верно констатировала американский театровед Д. Брюстер, «эта русская и европейская классика определила закономерность их художественного мышления, открыла глаза многим западным художникам на перспективные возможности искусства» [15, с. 236].

Литература

1. Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу. М., 1982.
2. Горький А. М. Собр. соч. : в 30 т. Т. 28. М., 1954.
3. Засурский Я. Н. Встреча с Эдвардом Олби // Литературная газета. 1969. 24 февр.
4. Котлярова В. В. Драматургия Юджина О’Нила начала XX века в свете проблем жанра и метода // Проблемы поэтики зарубежной литературы XX века. Челябинск, 1991.
5. Кратч Д. В. Творчество Юджина О’Нила // Америка. 1958. № 24.
6. Ревякин А. И. Чехов // Русские писатели. М., 1971.
7. Топоров В. Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989.
8. Уильямс Т. Пьесы. М., 1999.
9. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2000.
10. Хассан И. После 1945 года // Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. 3. М., 1979.
11. Храповицкая Г. Н. Ибсен // Зарубежные писатели. Ч. 1. М., 1997.
12. Чехов в нашей жизни // Театр. 1960. № 1.
13. Чехов А. П. Собр. соч. : в 12 т. Т. 11. М., 1963.
14. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.
15. Brewster D. East-West Passage: A Studying Literary Relationship. London, 1954.

Т. Г. Мезенина

Нижний Тагил

Трактовки образа Мерлина в классической и современной литературе

Имя Мерлина известно практически каждому читателю. Ведущий персонаж «артурианского цикла» [2] на протяжении столетий вдохновляет на создание новых произведений поэтов и писателей. Маг, предсказатель, астролог, лекарь, изобретатель, инженер, строитель, наставник и дрессировщик простых и диковинных животных, в каждую эпоху образ находит своих почитателей.

Начало этой литературной традиции было положено в XII в. «Историей бриттов» Гальфрида Монмутского. Причудливо переплетя мифологические, античные и исторические сюжеты, автор показывает Мерлина юношей, происхождение которого туманно: «кто ты, никому не ведомо, ибо нет у тебя отца», при этом